

**“LO FATAL” DE RUBEN DARIO Y “¿QUE SOS
NICARAGUA?” DE GIOCONDA BELLI:
DOS EXPRESIONES GENERICAS DEL DISCURSO
PATRIOTICO EN LA POESIA NICARAGUENSE**

Los encuentros con las Licenciadas Rebecca Luz Peña y Anielka Garballo Palma, estudiantes del curso de Sociocrítica de la Literatura por nosotros impartido dentro del marco de la Maestría de Filología Hispánica de la UNAN-Managua dieron origen al presente trabajo, por el deseo de fomentar el estudio analítico – lectura vertical y contextualización en el sentido panofskiano del concepto - de las obras.

La validez metodológica, y hasta, de alguna forma, estructuralista de nuestra propuesta de estudio comparativo de “*Lo Fatal*” de Rubén Darío y “*¿Qué sos Nicaragua?*” de Gioconda Belli se fundamenta desde varios puntos de vista: primero, la secuencia histórica, del siglo XIX al XX, en las formas del discurso patriótico, la primera en voz varonil, la otra desde una posición femenina; más la una en perspectiva trágica, resaltada por el mito de auto-engendramiento que es la ideología de la perpetua juventud, la otra en voz de futura mediante la esperanza de la procreación perpetua; los dos textos evolucionan dentro de la dialéctica que va de lo inanimado hacia lo vivo y termina con lo humano; finalmente, los dos poemas contienen al final una solución de continuidad formal mediante la acentuación del discurso por la descomposición de la armonía de la sucesión de las estrofas.

En “*Lo Fatal*”, Darío plantea el problema del ser a partir de la jerarquía clásica que va de lo inanimado a lo vivo para llegar finalmente al hombre mismo. Así el primer verso opone el árbol, “*apenas sensitivo*”, a la piedra que “*no siente*” del segundo verso. Los dos versos siguientes que concluyen la primera estrofa invierten esta jerarquía negativa (de lo vivo a lo inanimado, el

árbol símbolo del reino vegetal siendo aquí la imagen de la forma más simple de vida): de hecho el tercer verso refiere al sentido inmediato del dolor del “*ser vivo*”, mientras el cuatro nos lleva a la “*pesadumbre*” de la “*vida consciente*”, último eslabón en los grados de la vida natural.

Así, aunque que explícitamente referido al ser humano, por oposición a las formas primitivas de vida, inferiores en el nivel de conciencia de su propia vivencia, la segunda estrofa remata haciendo énfasis en los múltiples valores del sentir: el primer verso, contraponiendo ser y saber – lo que confirma el valor filosófico de la poesía dariana, ya aludido en nuestros anteriores trabajos -, el autor contempla el ser “*sin saber nada*”, o sea el ser inconsciente, y el ser “*sin rumbo cierto*”, o sea el ser que duda; la forma presente, propia del ser en existencia, está reemplazada en el segundo verso por el futuro, expresado a su vez como dualidad: el “*futuro terror*” de “*haber sido*”. La inmediatez del sentir del primer verso de esta segunda estrofa, que dialectiza el último verso de la primera estrofa, se incrementa en la reflexión llevada por la autorreflexión sobre el transcurrir del tiempo y la existencia. Es porque el “*espanto seguro*” (“*futuro terror*”) de “*estar mañana muerto*” abre en valor positivo esa peculiar cualidad del ser en la acción que posteriormente teorizará Heidegger y que se representa en el idioma español por el verbo “*estar*”, forma temporal del verbo “*ser*” como inmanencia ontica. El soplo del último verso, quebrado por la espera del final de la frase, acaba con la idea, valorando el sufrir respectivamente “*por la vida*” (inmediatez del sentir y el estar) y “*por la sombra*” (conciencia remota del más allá).

La tercera estrofa termina con una idéntica ruptura, ya que comprende cinco versos, los dos últimos formalmente de la mitad de los demás, experimentando de nuevo la dialéctica entre futuro: “*adonde vamos*” y pasado: “*de dónde venimos*”, pero invertida respecto tanto del orden lógico de la sucesión temporal como de

la aparición de los dos tiempos en la penúltima estrofa. En realidad, esta inversión responde doblemente:

1/ A la reaparición en los dos primeros versos de la tercera estrofa como en el primero de la segunda a la oposición entre ausencia de saber (“*lo que no conocemos*”, “*la carne que tienta*”) y racionalización intuitiva del conocimiento (“*lo que apenas sospechamos*”, “*la tumba*”), la carne simbolizando como a menudo en Darío la vida concreta, y la tumba, como en “*El Coloquio de los Centauros*” también, la certeza reflexionada del mañana (“*espanto seguro*”). El problema del ser, como en el “*Coloquio*” adquiere entonces ante todo un matiz epistemológico.

2/ A la retoma, esta vez conforme la tradición de lo inanimado hacia lo animado, de las figuras aquí implícitas de la piedra (“*frescos racimos*” por la relación con la tierra) y del árbol (“*fúnebres ramos*”), al igual que en la primera estrofa la piedra relacionándose con el estar aquí y el árbol con una original forma de proyección en la dimensión superior del sentir y por ende del ser.

Como ya se ha notado, los *Cantos de Vida y Esperanza* representan una época de madurez en la obra de Darío, y por ello vuelve a surgir en todo el poemario la misma interrogación sobre el andar del tiempo, desde el primer poema a “*V Nocturno*”, “*Canción de Otoño en Primavera*”, “*Ay, triste del que un día...*”, “*Augurios*”, “*Melancolía*” o “*De Otoño*”.

Como lo indica el título, “*Melancolía*” se interesa al ser poético (tradicionalmente relacionado con el temperamento saturnino de los neoplatónicos a Paul Verlaine, el maestro de Darío). Es entonces interesante apuntar que combina en el segundo verso de su primera estrofa las figuras del primer verso de la segunda estrofa y del segundo de la tercera en “*Lo Fatal*”, cuando dice: “*Voy sin rumbo y ando a tientas*”.

“*Melancolía*”, dedicado a Domingo Bolívar, asocia la cuestión literaria al discurso sobre el ser pero dentro de un marco continental con matiz religioso (“*Hermano, tú que tienes la luz,*

dime la mía”). De hecho, en *Historia de mis libros*¹, Darío escribe:

"Un soneto hay que tiene una dolorosa historia: "Melancolía". Está dedicado a un pobre pintor colombiano que tenía el apellido del Libertador. Era un hombre doloroso, poseído de su arte, pero mayormente de su desesperanza. Le conocí en París; fuimos íntimos, me mostró las heridas de su alma. Yo procuré alentarle. Pasado un corto tiempo partió para los Estados Unidos. Y no tardé en saber que en Nueva York, en el límite de sus amarguras, se había suicidado."

Al simbolismo solar y divino del nombre Domingo se asocian entonces, y en cierto modo se contraponen, las denotaciones de arte, muerte, nación y esperanza, evocando la imposible búsqueda de la luz del arte, sin embargo en perpetua vía de lograrse, por superación continua del mismo trabajo poético diario sobre sí, como en “*Yo persigo una forma*”, poema que concluye la versión de 1901 de *Prosas Profanas*, integrando así obviamente la problemática de *Cantos de Vida y Esperanza*, y en particular de su estructura discursiva - desde “*Yo soy aquel que ayer no más decía...*” hacia “*Lo Fatal*” - en la prolongación de *Prosas Profanas*, por la doble alusión ideológica al “*Coloquio de los Centauros*”, que concluye la versión de 1896 de *Prosas Profanas* en “*Lo Fatal*”, y a “*Yo persigo una forma*” en “*Melancolía*”, que a su vez prefigura, lo hemos visto, la temática de “*Lo Fatal*” en la secuencia de la última parte de *Cantos de Vida y Esperanza*.

Nada extraño entonces si el poema que responde directamente a “*Melancolía*” se titule “*¡Aleluya!*”, que, como lo recuerda Darío, todavía en *Historia de mis libros*²: “*exalta el don de la alegría en el universo y en el amor humano*”, don que, casualmente, como veremos en Gioconda Belli, pasa por “*el vientre de esa pequeña/ de quince años,.../.../ Y el aliento de la selva virgen,/ y el de las*

¹Darío, *Historia de mis libros*, pp. 97-98.

²*Ibid.*, p. 98.

vírgenes hembras", en una identificación entre el ser mujer y la Tierra Madre que no deja de recordarnos la sutil interpretación de la obra de Pablo Antonio Cuadra por José Emilio Balladares³, en cuanto al carácter histórico de la Naturaleza como expresión de la construcción de la identidad nacional sobre la base de las raíces indígenas, simbología de la selva que rastreamos de Horacio Quiroga a Pablo Neruda (en una interesante dialéctica entre el *Canto General*, el *Canto Temporal* de Cuadra y el *Canto Cósmico* de Ernesto Cardenal), a Octavio Paz, Denis Nuñez⁴ y Armando Morales, así como en los trabajos folclóricos en la obra de la nicaragüense Milagros Palma. Mientras existe una real intertextualidad de vivencia trágica entre los escritos de Cuadra y los de Carlos Martínez Rivas (comparar "*Albarda*" con "*Romanzón*", "*Autosoneto*" con "*El Auto-Hamlet*", la formulación crística de "*El amante*" con la de "*Proyecto de la Obra Maestra*", el vocable "*piedra sobre piedra*" de "*Mis Cariátides*" - poema interpretado en sentido nacionalista por Balladares en II-4 -, vocable que reaparece en el segundo "*Mural USA*"), intertextualidad hasta en sentido político entre el poema "*Mayo. Oratorio de los cuatro Héroe*s" de Cuadra y *El Paraíso recobrado*, "*Villancico*" de Martínez Rivas o la revolucionaria "*La Canción del Elegido*" del cubano Silvio Rodríguez.

La juventud es llamada en todo el poemario *Cantos de Vida y Esperanza* mediante la oposición entre lo auroral y lo nocturno, la primavera y el otoño. Así ocurre en "*La dulzura del Angelus...*", sin duda cuadro a la Millet, pero también, por el mismo título, resolución del conflicto entre la duda metafísica y la certidumbre religiosa. Casualmente, dentro de este marco, la oposición entre lo vespertino de "*Lo Fatal*", reflexión del hombre maduro frente a su destino, y los recuerdos suaves de la infancia en la Tierra

³José Emilio Balladares, *Pablo Antonio Cuadra - La palabra y el tiempo (Secuencia y estructura de su creación poética)*, San José, Libro Libre, 1986.

⁴V. nuestro trabajo sobre su obra en el catálogo del III Encuentro Integracionista de la Plástica Centroamericana y El Caribe de San Salvador, de enero de 1999, repr. en *La Prensa Literaria*, 10/7/1999, pp. 1y 4-5, y en la parte en español, titulada: *Los ArteFactos en Managua 1997-1999*, de nuestro libro *Iconología*, publicado por la editorial Bès en 2002.

Patria de "*Allá Lejos*" ("*La dulzura del Angelus...*" recordando ya, como después "*Allá Lejos*", por antinomia al "... *ángelus matinal y divino/ que diluye... ingenuas campanas provinciales*") reproducen invertida la secuencia del inicio del poemario, entre la reflexión sobre la juventud y los escritos primogénitos del autor en el primer poema ("*Yo soy aquel que ayer no más decía...*"), la cual desemboca sobre la afirmación adventista de lo latinoamericano de los poemas siguientes, en particular de "*Salutación del Optimista*", segundo poema del libro.

La cuestión de la juventud como elemento definitorio de lo nacional se encuentra en el pensamiento americano contemporáneo tanto en Arturo Andrés Roig y la teoría de la América auroral como en la película *La Misión* de 1986 de Roland Joffé, los pequeños roigianos nicaragüenses⁵, o la reciente película *Spider-Man* del 2002 de Sam Raimi, en la que, retomando la imaginería propia de las aventuras de Superman, los E.U. se auto-definen como salvadores de los niños del mundo cuando al final, recuerdo de los atentados del 11 de septiembre y auto-justificación política, los neoyorquinos lapidan al malvado gritándole de dejar en paz al superhéroe que está intentando salvar a unos niños del precipicio en que les puso el super-malo, y afirman que atacándose a uno de ellos se ataca a todos.

La figura crística y trágica del héroe nacional, en contraparte, se integra a todo un conjunto, en el que encontramos de los héroes napoleónicos, a los de las películas estadounidenses sobre la Segunda Guerra Mundial, Vietnam, así como a los personajes encarnados por Bruce Willis en *Armageddon* de 1998 de Michael Bay (también director de *Pearl Harbor* en 2001) y *Hart's War* del 2002 de Gregory Hoblit, el protagonista norteamericano de *Reign of Fire* del 2002 de Rob Bowman, el Carlos Fonseca Amador de

⁵Elisa Arévalo Cuadra y Pablo Kraudy, "*Rubén Darío y las elecciones*", *Cultura de Paz*, oct.-dic. 1996, n° 10, pp. 11-16 y en particular 12-13, y Kraudy, "*El humanismo paternalista en Nicaragua. Los frailes de la Orden de Santo Domingo Bartolomé de las Casas y Antonio de Valdivieso*", conferencia dada en la residencia de los Dominicos el 21 de febrero del 2000, reprod. en *Antonio de Valdivieso: Un Obispo dominicano en la Nicaragua del siglo XVI, Protomártir de América*, Managua, CIDAL, 2000, pp. 47-56.

José Coronel Urtecho, o - inspiradas en el Pedrarias-Somoza del largo poema histórico *El estrecho dudoso* de 1966 de Cardenal - las figuras-símbolos de Sandino en la narrativa de Sergio Ramírez (del paralelo Darío al costarricense llegado del exterior y enjuiciado y ejecutado sin mayores pruebas, en la misma época en que empieza sus crímenes Somoza, en *Castigo Divino*).

Respondiendo a esta versión masculina de lo nacional, trágica y por ende heroica⁶, se opone, tanto en “¡Aleluya!” como en *Por los campos van los campesinos* de Cuadra (pieza en la que, casualmente, se combinan la figura masculina trágica y al final la de la mujer portadora de vida), *La Madre* de Máximo Gorki, la narrativa de Ricardo Pasos Marciacq, Roig⁷, o la poesía feminista, la figura de la mujer-madre, de la Madre Patria. Mientras en la película *Insomnia* del 2002 de Christopher Nolan, la mujer policía es la que, afirmación del discurso feminista y contraparte del desenlace de *The Enforcer* de 1976 de James Fargo, queda al final como imagen de la esperanza una vez muertos el héroe policía corrupto y el asesino al que se enfrenta, en la cinta *El coleccionista de huesos* de 1999 de Phillip Noyce, la mujer policía es la que le vuelve a la vida al héroe cuyo alter-ego es un halcón neoyorquino, variación sobre el símbolo nacional del águila; ahora bien, la joven se inscribe en relación dialéctica con la hermana del héroe, casada en Phoenix, referencia clara al ave que siempre renace de sus cenizas, dialéctica resuelta al final mediante la llegada por Navidad de la hermana con su niña, concretizando ésta última el regreso a las aspiraciones mundanas del protagonista suicida.

La secuencia del poema “¿Qué sos Nicaragua?”, con referencia vanguardista en el título al habla nicaragüense, se nos presenta de la forma siguiente: primera estrofa relacionada con la

⁶V. también nuestro trabajo sobre *Les thèmes du “Radeau de la Méduse” de Théodore Géricault étudiés à travers leur récurrence dans l’oeuvre du peintre, et dans l’art et la littérature du XIXème siècle*, Bès Editions, Francia, 2001.

⁷Arturo Andrés Roig, “Figuras y Símbolos de nuestra América”, *Cuadernos Americanos*, n° 34, vol. 4, julio-agosto 1992, México, pp. 171-179.

tierra, segunda con el aire, tercera con el agua, cuarta de nuevo con la tierra, quinta con el aire (las palomas), sexta con el agua (por la referencia al parto, y por ende, implícitamente, a la fuente), las séptima y octava estrofas desembocan sobre la visión de la guerra, como medida de lo propiamente humano en cuanto resalta el dolor en sentido, dentro de nuestro estudio, dariano tal como lo hemos definido en *“Lo Fatal”*. Como en Darío y los demás autores referenciados, en el poema de Belli lo nacional se remite y hasta se mide en función de la alusión trágica al ser patriótico; así la segunda estrofa, resaltando como el título una posición vanguardista, cita a los cenizales de voz náhuatl, y en primer lugar al guardabarranco, pájaro nacional de Nicaragua; la cuarta estrofa refiere a la guerra, mediante la visión de pechos *“puntudos y amenazantes”*, pero también, al mismo tiempo a los dos volcanes-símbolos del país: pues, en medio del lago de Nicaragua, llamado por los indígenas *“Mar Dulce”* o *“Lago de Cocibolca”*, se encuentra la isla más grande del mundo en agua dulce: La Isla de Ometepe, cuyo nombre significa *“isla con dos montañas”*, en clara alusión al Concepción y El Madera, volcanes gemelos que la resguardan. Una leyenda local cuenta que ambos se enamoraron, entraron en erupción y se unieron para siempre. La sexta estrofa del poema a su vez nos remite a los hechos de guerra, en los que las dos últimas estrofas hacen todavía más énfasis.

De hecho, en el poema de Belli, la evocación de los elementos, si bien se contrapone como en *“Lo Fatal”* a lo humano, expresa una dicotomía distinta, ya no entre la naturaleza y lo humano como ser pensante, sino entre la naturaleza como Tierra Patria y lo humano en su proceso histórico de (de)/-construcción. Los elementos naturales ya no se relacionan como en *Cantos de Vida y Esperanza* con la descripción del destino individual, sino que vienen a ser símbolos de la pertenencia colectiva a lo nacional.

Las seis primeras estrofas remiten así al ámbito geográfico de la realidad oriundo (definida por lo terrenal como en el manifiesto

de los Praxis), y las dos últimas, en ruptura de estilo por su limitación a dos versos en vez de tres, al ámbito histórico nacional.

Es en esta medida en que la realidad circundante y contextual involucra al individuo que en “¿*Qué sos Nicaragua?*” como en “*Lo Fatal*” lo personal se inscribe dentro del marco colectivo, pero en Belli en sentido de género. Siendo una poesía feminista la suya, esto es, se expresa por alusión permanente al ser mujer: la primera estrofa alude al “*triangulito de tierra*”, objeto definitorio tanto de la forma geométrica que asemeja el mapa de Nicaragua (el último verso de esta primera estrofa: “*perdido en la mitad del mundo*” es una resonancia mínima de Nicaragua como país utópico, en bien o en mal, a manera de Macondo, en la novela *Waslala* de la misma Belli), como al pubis, en cuanto prefiguración de la imagen de los “*pechos de mujer hechos de tierra*” de la cuarta estrofa (que a su vez nos recuerdan la “*tradición hecha mujer*” de Vidaluz Meneses⁸). Ya (por ejemplo) en la primera estrofa de “*Elegia del indio muerto*” de 1963, parte de la serie de *Poemas Indígenas*, el jinotepino Leonel Calderón escribía: “*El indio murió/ cuando rascaba el pubis de la tierra;/ cuando quería fecundar su vientre seco/ para el advenimiento/ rural de las espigas*”. Del nada anecdótica la referencia nuestra a este discípulo de Pablo Antonio Cuadra, César Cuadra y Cardenal, cuyos *Poemas de la Ausencia* (1966-1970) tienen eco en los *Poemas a la Mujer Ajena* de Porfirio García Romano, de la misma manera que sus poemas “*Para una muchacha como aquella que soñó Joaquín Pasos*”, “*Penélope*”, los dos de 1978, y la premiada “*Canción del Nauta con los Ojos Lejos*” de 1960 (de tema común con el anterior) también llevan paralelos en la poética de García Romano. Así podemos agregar a este ensayo la hipótesis, remitiéndonos también a la interpretación de P.A.C. por Balladares, de que el pubis fecundo de la tierra nacional, fundador cultura e históricamente de la identidad en Calderón, es el que

⁸Cit. por Juan Sobalvarro, “*Un vistazo a las poetas nicaragüenses*”, 400 *Elefantes*, n° 10, julio 2000, s/n, p. 3 del artículo.

encontramos de nuevo en el “*triangulito de tierra*” evocado por Belli.

Remitido al ser mujer, el dolor y el parto son otros elementos de género del poema de Belli, respectivamente ubicados en la sexta y octava estrofas. Citaremos evidentemente también los “*pechos*” de la cuarta estrofa. Más alusivos sin duda son el ambiguo “*polvo*” de la sexta estrofa, combinado sin embargo con la evocación del parto, las “*palomas*” de la quinta estrofa, o la “*bala en boca*” de la séptima estrofa⁹. Sin embargo, la agitación en las ramas de los árboles provocada por las “*palomas*” en Gioconda no deja de recordarnos el *Nido* del primer período de Patricia Belli, que, en referencia a un refrán hungrío, representa a las ramas de un árbol como piernas de mujer en las que un nido aparece indistintamente como imagen del falo o, más probablemente, del niño como falo de sustitución ya analizado por el padre del psicoanálisis Georges Devereux en *Baubo – La vulva mítica* (véase en este sentido también el poema titulado “*Parto*” de Gioconda Belli, significativamente dedicado al nacimiento de su hija como forma de desdoblamiento y autoengendramiento). Las palomas son símbolos recurrentes de la mujer en la poesía de Calderón, obviamente en referencia a Darío¹⁰, y hasta se identifican a otro objeto de deseo del cuerpo femenino (referenciado por Belli en la estrofa anterior, y que confirmarían nuestro acercamiento entre el poema de Gioconda y la pintura de Patricia, en cuanto remiten en Calderón a la forma erguida): son los pechos: “*tus vírgenes pechos que son como dos palomas*”¹¹.

La alternancia en el poema de Belli como en “*Lo Fatal*” remite explícitamente a una jerarquía de lo inanimado a lo vivo y a lo

⁹V. en este sentido también el poema “*Declaración de amor post-mortem a Kurt Cobain*” de Héctor Avellán, en nuestra interpretación de su poemario *Las ciruelas que guardé en la hielera - Poemas 1994-1996*, UNAN-León, 2002, o el cuento “*Te dije que vendría tarde*” de Marta Leonor González, *400 Elefantes*, Managua, agosto de 1998, p. 21: “... pensó que un balazo en la boca no la dejaría viva, sobó la pistola y la besó imaginando la punta rosada del pene de Ricardo, sus dos testículos acariciados por ella.”

¹⁰Leonel Calderón, *Entre la soledad y el silencio*, Texaco, 2000, p. 150.

¹¹*Ibid.*, p. 158.

humano, destacable de la imagen literaria de la voz del viento a la del ruido de las cosas y los animales al grito (símbolo del dolor pero también del *Logos*) humano: así, mientras la segunda estrofa de “¿*Qué sos Nicaragua?*” evoca no los pájaros mismo sino que su “*vuelo*”, la estrofa asemejando el caligrama de un ala desplegada, y la tercera estrofa el “*ruido de ríos*”, la cuarta asocia el “*cantar de hojas*” a la agitación de los aves – llegando ya, pues, al nivel musical, “*première écoute*” según Roland Barthes -, y la siguiente a los “*gritos de mujeres como parto*”, citación literal - lo apuntan las comillas - de Cardenal¹², en referencia (como lo intuyó perfectamente en nuestros encuentros de Maestría la Lic. Martha Regina Vargas, otra estudiante nuestra) a la problemática genesíaca del parto, pero en el sentido adventista que encuentra en los demás textos de la *Biblia*, de alumbramiento del pueblo mesiánico (v. *Miqueas*, 4-10, con la simbólica “*Hija de Sión*”, y *Juan*, 16-21), vuelta apocalíptica de Cristo (*Ap.*, 12, 2-4) o de la profecía en sí (*Isaías*, 21-3 y 66, 6-10). Se acaba el conjunto con la alusión a la “*bala en boca*”, cuyo oficio macabro nos devuelve al silencio mortal del origen. A la guerra se contrapone entonces la esperanza dolorosa que ofrece la mujer.

Al silencio de la muerte (estrofa 7) el grito de la llegada al mundo (estrofa 6). En este sentido, conforme la identificación tradicional, que encontramos a menudo en las artes plásticas y audiovisuales, por ejemplo en el 2002 en Nicaragua con el afiche “*Madre sólo hay una... como la naturaleza ninguna/ Prevenir los incendios forestales es tarea de todos!!*” donde se dibujan como selva y ríos las líneas y cruvas de una mujer recostada, todo el poema pincela un cuerpo de mujer: del pubis (estrofa 1) a los pechos (estrofa 3) y la boca (estrofa 7), la estrofa 6 referente al parto y la 8 al dolor intercalando las funciones baja (el procrear) y alta (el hablar/el gritar) a los órganos correspondientes, jerarquizados del más vulgar al más culto. El poema lleva así una serie de subdivisiones: entre elementos reales concretos y actos

¹²V. Sobalvarro, “*Las mentiras del exteriorismo*”, 400 Elefantes, Managua, agosto de 1997, p. 22.

(“*triangulito de tierra*” en la estrofa 1, “*vuelo*” en la 2, “*ruido de ríos*” en la 3) y sus respectivas personificaciones (“*pechos de mujer hechos de tierra*” en la estrofa 4, palomas y “*cantar*” en la 5, “*gritos de mujeres, como de parto*” en la 6). De lo mismo, el polvo de la guerra (estrofa 6) se opone a la tierra viviente (estrofas 1 y 4), mientras “*las piedras pulidas y brillantes*” llevadas por los ríos de la estrofa 3 prefiguran los pechos “*lisos*” de la estrofa 4, conforme la jerarquía susodicha de lo inanimado a lo vivo y lo humano. En esta perspectiva, el poema se divide también en las cinco primeras estrofas (cinco siendo la cifra tradicional del mundo), que tratan de los elementos y animales (1: tierra, 2: aire/aves, 3: agua “*ríos*”/tierra “*piedras*” “*montes*”, 4: tierra/mujer, 5: tierra “*árboles*”/aire “*paloma*”), y las tres últimas (expresión trinitaria sólo posible, como se sabe, en la mitología cristiana dentro del engendramiento del Hijo por la mujer parturiente), que tratan de la historicidad contemporánea desde el ser mujer. La combinación más compleja de los elementos entre las estrofas 3 y 5, contemplando las tres relaciones posibles entre agua y tierra (estrofa 3), tierra y aire (estrofa 5) y tierra y mujer (estrofa 4), poniendo a lo femenino como eje central de la unión ascendente entre los elementos, hacia lo divino.

Todo lo anterior, es decir, a la vez la secuencia del poema, basada en la puesta en escena de género, como la formulación de la última estrofa (cuyo primer verso es epónimo del poema): “¿*Qué sos, Nicaragua/ para dolerme tanto?*”, inducen una respuesta becqueriana, que Nicaragua es Mujer, y no sólo Tierra Madre, sino que también se identifica con la vivencia y el ser mismo, el Ser-en-Sí, de la propia poetiza.

La potencialidad del nacer como creadora de historia patria es un tema que se encuentra también en “*Uno no escoge*” de Belli, “*deber de amor*” ante “*el país donde nace*”, “*responsabilidad*” de esta “*historia que nacer/... meta que alcanzar*”, “*semilla*” de la que “*... hacer el mundo/ en que nacer y crecer*”, opuesto como en “¿*Qué sos Nicaragua?*” al silencio de los ojos y los oídos tapados

y la voz enmudecida. Silencio nocturno y ceguera de las cosas a la que se oponen la sonrisa (boca=*Logos*) de la mujer en “*Cuanto pesa el amor*”, amor a su vez dialectizado como principio impuesto por Dios pero imposibilitado en Nicaragua según dice Belli en “*Dios dijo*”. “*Y Dios me hizo Mujer*”, que retoma la frase bíblica en sentido personal y de creación única, Belli reafirma a la vez la unión implícita entre lo femenino y lo divino, como en “*¿Qué sos Nicaragua?*” y “*Cuanto pesa el Amor*”, y el ser mujer en cuanto expresión corporal, existencial, definitoria de “*instintos*”, “*ideas*” y “*sueños*”, jerarquizando de manera materialista (implicación social de la situación existencial) la jerarquía tradicional de “*¿Qué sos Nicaragua?*”.